Nr. 4.

Kino Teatr



CZEŚĆ BOHATEROM POLEGŁYM
W OBRONIE OJCZYZNY!

„MIASTO MILJONA POLEGŁYCH"
(Verdun, vision d'histoire)

Fot. Francopol-Film

GLORIA

TOWARZYSTWO KINEMATOGRAFICZNE

„GLORIA"

ROZPOCZĘŁO WŁASNĄ WYTWÓRCZOŚĆ

WIELKIM FILMEM POLSKIM

P. T.

PRZEDWIOŚNIE

PG. STEFANA ŻEROMSKIEGO

REŻYSERJA: HENRYK SZARO

PREMJERA W WARSZAWIE
ODBĘDZIE SIĘ W DWUCH
NAJWYTWORNIEJSZYCH
KINACH STOLICY:

„APOLLO"

i

„CASINO".



Zamówienia przyjmują: Tow. Kinematograficzne „GLORIA", Warszawa, Marszałkowska 119.
Telefony: 93-70, 93-88,

Na Małopolskię: Firma „PROJEKTOR", Lwów, Sykstuska 14.
Telefon: 32-85.

KINO TEATR

ILUSTROWANY DWUTYGODNIK FILMOWO-TEATRALNY

POD REDAKCJĄ **SEWERYNA LUSZTIGA** i **MARJI JEHANNE WIELOPOLSKIEJ.**

Redakcja i administracja: **Warszawa, Wspólna 54. Tel. 69-50.**

ROK I. WARSZAWA, 15 LISTOPADA 1928. Nr. 4.



Być zwyciężonym i nie ulec to zwycięstwo, zwyciężyć i spocząć na laurach – to klęska.

Fot. Federacja Zw. Obr. Ojcz.

LEON ŁUSKINO pułkownik

FILM I WOJSKO

Wojsko, o ile przyjmuje udział w filmowem przedstawieniu, jest — że się tak wyrażę — zbiorowym artystą, który, o dziwo, nie mając za sobą żadnego specjalnie filmowego szkolenia, stał się jednak ulubieńcem kinowej publiczności, bo zawsze odznacza się grą, której nic zarzucić nie można. Powiem więcej: każda „gwiazda ekranu", a więc nasza Pola Negri, czy inny włoski Valentino od czasu do czasu miewają na srebrnym ekranie swoje słabsze momenty, niedociągnięcia, zaś wojsko — nigdy.

Wojsko, operując niezawodnymi walorami swojej tężyzny, młodości (bo nawet najstarszy generał jest młodym — to już trudno i darmo!), swojem organizacyjnem zgraniem i nieznajomością „warunków sceny" (chwała Bogu!), *jest samym sobą,* a więc — samem drgającem życiem, o które przecież najbardziej chodzi na ekranie.

Aktor-wojsko nigdy nie ucieka się do żadnej szminki.

Nie do pomyślenia jest reżyser, który by wziął się do charakteryzacji... armaty, konia, albo samolotu!

Wykluczone!

A tymczasem po dziś dzień najsławniejsze „gwiazdy ekranu" przerażają zawsze (mnie przynajmniej) ustami o kolorze daleko posuniętej gangreny.

Nic podobnego nie da się zauważyć na twarzy *prawdziwego* żołnierza, figurującego na ekranie.



„Miasto miljona poległych" *Fot. Francopolfilm*

O wiele natomiast gorzej przedstawia się quasi-żołnierz w roli wojaka. Tu już spotykamy się z pozą, z kokieterją, z przeciągnięciem struny i afektacją.

Aktor-wojsko nie myśli wcale o objektywie kino - aparatu, wcale nie staje do konkursu w chęci pobicia ekranowego rywala i, może właśnie dlatego, wysuwa się na czoło wśród aktorów - profesjonałów.

Opowiadano mi, że i w zakulisowem życiu ekranu aktor-wojsko jest istotą wyjątkowo lubianą, bo jest to wesoły koleżka, chętnie i ściśle spełniający swoje zadanie, przychylnie przyjmujący do wiadomości cenne wskazówki reżysera, no i .. *nigdy nie spóźniający się na zdjęcia.*

A zapał!

Boże jedyny, a toć chyba nie było ani jednej filmowej szarży, w którejby nasze ułany nie podziobały się wzajem lancami, ku wielkiemu zakłopotaniu pułkowego lekarza i ku profesjonalnej uciesze kinowego operatora.

Lekarz stracił, film wygrał — *c'est la vie!*

I, dziwna rzecz — reżyserja, zawodowi filmowi aktorzy, krytycy i publiczność, tak są już przyzwyczajeni do doskonałej gry wojska na ekranie, że... aż się o tem nie mówi, nie pisze, aż się tego prawie... nie widzi! A szkoda, bo niejeden aktor mógłby się dużo nauczyć, uważnie przyjrzawszy się wojsku w roli aktora.

Możeby wtedy filmowi aktorzy przestali używać peruk, klejenia zarostów (naturalnie nie mam tu na myśli forsownych sztuczydeł), przestali patrzeć w objektyw aparatu i na reżysera, wreszcie nauczyliby się chodzić po ziemi, nie starając się zaplatać warkocza z własnych nóg i t. d.

Mówiąc to, rzecz prosta, mam na myśli film nasz rodzimy, bo zagranicą ekran już posiada wysoką kulturę, zresztą... nie zanadto mnie obchodzi film zagraniczny. Grunt, żeby, wykorzystawszy fotogeniczność naszego kraju, piękno i fantazję, jakie tkwią w naszym narodzie, stanąć do konkursu na niwie wszechświatowej wytwórczości filmowej i wybić się na czoło. Ale... zboczyłem z drogi. Przepraszam.

Otóż, gdyby mnie zapytano, kto z filmowych artystów jest, według mego zdania, największą „gwiazdą ekranu", to bez najmniejszego namysłu odpowiedziałbym — wojsko.



Michèle Verby



„Z dymem pożarów"



Maxime Derjadins

Fot. Francopolfilm.

STEFANJA ZAHORSKA

WOJNA I FILM

Tematy, upodobania, forma i kompozycja polskiego filmu to dziś jeszcze dzieło przypadku. Nikt jeszcze u nas — jak dotąd — nie stworzył filmu dla filmu, nikt jeszcze nie działał w myśl jakiejś własnej i swoistej koncepcji artystycznej, nikt jeszcze nie eksperymentował na własną rękę, nie bankrutował na drodze własnych poszukiwań. Nikt swą wolą artystyczną nie przemógł jeszcze tępej zachłanności kapitalistów. Nie wiemy, jakie możliwości kryje w sobie film, który byłby istotnie polski i polska myśl twórcza nie objawiła nam jeszcze swego fotogenicznego oblicza. Byłoby lekkomyślnością twierdzić, że motywy wojenne i wojskowe są specjalnem upodobaniem polskiego filmu. Prawda— powtarzają się niemal ciągle. Lecz przyczyna tego jasna: te tematy w Polsce „idą". Ludzie wyrośli w cieniu kozackich papach, cieszą się jeszcze każdym orzełkiem na wojskowej czapce. Filmuje się zatem czapki z przodu i z tyłu, pojedyńczo i gromadnie, na koniach i bez koni, ze Smosarską i bez Smosarskiej. Na razie to wystarczy — tłum się cieszy, film idzie.

Nie podjęto u nas natomiast nigdy jeszcze poważnie filmowego zagadnienia wojny. Nikt jeszcze nie próbował spojrzeć z punktu widzenia filmu na całokształtu tej straszliwej, żywiołowej katastrofy, nie pokusił się by chwycić nerw tego zjawiska okiem objektywu. Nikt nie uczynił jeszcze przekroju przez oko tego cyklonu i nie odważył się na skróty, w których grzmiały chociażby echa gigantycznego rytmu.

Wojna w naszych filmach to



Zbyszko Sawan w filmie „Przedwiośnie"
Fot. Glorja

właściwie tylko drugorzędna, naiwna, śmiesznie mała kulisa. Mniej więcej w stylu „na wojence jak to ładnie"... Tło do jakiej bardziej lub mniej rozczulającej, bardziej lub mniej miłosnej i niewątpliwie najbardziej głupiej historyjki. Z takiego ujęcia wynikają przedewszystkiem proporcje: łzy na twarzy tkliwej kochanki powiększone do wielkości kurzego jaja, pocisk armatni (wraz z trupami) jak szpilka w krawacie amanta. Objektyw — ten faktyczny i ten psychiczny w oku reżysera — nastawiony przedewszystkiem na jednostkowe przeżycia, indywidualne perypetje i sercowe banialuki. Wojna — na dodatek, do powąchania jak amoniak, dla tem skuteczniejszego wyciśnięcia łez z oczu widza.

Bardzo romantyczna historja — ta wojna, w tem ujęciu pociesznie pomniejszającem, dziecinnie apoteozującem. Rozpędzone w rycerskim animuszu konie (w naszych filmach zawsze pędzą konie), ułani jak malowani, kmicicowaty bohater na przedzie, z szablą w dłoni, dzikim ogniem w oku, fotografją ukochanej (powiększone zdjęcie) na sercu... Szarża, szał, zwycięstwo, śmierć — ukochana pisze tymczasem list do bohatera, maczając pióro we łzach. Ot — i wojna gotowa. Biedny, obdarty duch Sienkiewicza, przybrany w zgniłe listki romantyzmu z anno dazumal, plącze się po tych polach chwały, rwąc resztki włosów z trupiej swej czaszki.

Zabójczy, straszliwy w swym mdłym i trupim odorze jest ten pseudo - romantyzm polskiego filmu, który z taką rozkoszą żeruje na wszelkich wojenych bohaterstwach. Zabójczy jest kontrast tych dwóch rytmów: olbrzymiego, kosmicznego niemal rytmu samego zjawiska wojny i owego katarynkowego, podwórzowo-ckliwego rytmu ekranowej parodji, wyposażonej w dodatku we wszystkie emblematy „symbolu". Deprymująca jest nietylko nieumiejętność uchwycenia rzeczywistości i zmierzenia się z nią — ta jest w danym wypadku aż nadto usprawiedliwiona — ale owa tania (choć intratna!) rezygnacja, cuchnąca ciasnota wyobraźni, ten absolutny brak bohaterstwa, który w dodatku — ciągle bajdurzy o bohaterstwie.

Daleka jestem od apoteozowania wojny, od bezkrytycznej hipnozy bohaterskiej. Ale wojna, jako pewien wycinek historycznej rzeczywistości, posiada niesłychane walory filmowe. Jest niezwykle „fotogeniczna". To jej trzeba przyznać, pozostawiając sobie pozatem zupełną swobodę jej oceny z innych punktów widzenia.

Posiada ona wszakżeż niesłychaną kondensację energji, przeładowana jest tak wielorakim dynamizmem, tak różnokierunkowe i różno - płaszczyznowe są jej napięcia, tak skomplikowane są wibracje rytmów, tak różne i potężne ich amplitudy — od łuku zakreślonego przez straszliwy pocisk największego działa, do zamierającego tętna jednego, zgubionego, ludzkiego serca.

Oczywiście wojna jest przedewszystkiem dlatego tak trudna do uchwycenia, jako temat filmowy, ponieważ dostarcza za wiele możliwości, ponieważ rozsadzi każdą ramę filmową, tak jak rozsadza każdą ramę li-



„Miasto miljona poległych" („Verdun, vision d'histoire")
Fot. Francopolfilm

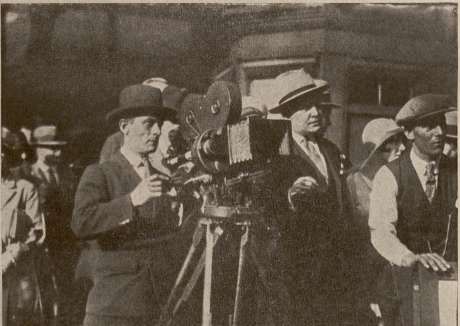
teracką. Mimo wszystko jednak, sądzę, że film jest jedyną sztuką, która może się pokusić o syntetyczne przekroje, która stosunkowo najłatwiej jeszcze potrafi stworzyć — nie epickie zobrazowanie wojny — lecz momenty symbolicznych skrótów, która posiada stosunkowo najbardziej „adekwatne" środki do oddania i grozy i napięcia.

Filmy, które stworzyli na temat wojny Amerykanie — np. „Świat w płomieniach" i in. — są, mimo wszystkie niezaprzeczone walory, bardzo początkowem tylko posunięciem na tej drodze i bardzo nieśmiałym tylko krokiem. Mam wrażenie, że stoją one w takim stosunku do możliwości filmu w tej dziedzinie, jak np. średniowieczna kronika do powieści historycznej, takiej jak np. Salambo Flauberta, czy też Trylogja Sienkiewicza.

Istotnie, założenie tych filmów — mimo wplecionego w nie wątku dramatycznego — jest kronikarskie i to w bardzo skromnym zakresie. Opisują kawałki, raczej kawałeczki wojny z możliwą wiernością (ten realistyczny objektywizm jest zresztą ich największą zaletą), przyczem opis rozpada się oczywiście na niezwiązane z sobą epizody, z których żaden nie jest w stanie oddać napięcia chociażby jednego jedynego zobrazowanego momentu. Istnieje w nich bowiem coś, co możnaby nazwać — obojętnością środków artystycznych wobec tematu. Te środki artystyczne nie zmieniają się, czy chodzi o wesołą scenkę przed oberżą, czy chodzi o najstraszliwszy atak na bagnety, czy chodzi o beznadziejne w swej bierności wyczekiwanie w strzeleckich rowach, czy też o huragan armatnich pocisków. Rytm zdarzeń, rytm scen, rytm zdjęć i rytm ruchów jest ciągle ten sam; niema narastania napięcia, niema owego nabrzmiewania dynamizmu — od tragicznej martwoty bezruchu aż do błyskawicznego, piorunującego skłębienia się akcji i obrazów — niema świadomie wyzyskanych przeskoków i kontrastów od cichych, lirycznych melodyj, do rozszalałego tempa gromadnego obłędu.



Colleen Moore *Fot. Paramount*



Jan Kucharski, nasz rodak, realizator filmu „Serce maharadży" wytwórni British International Pictures. *Fot. Peteffilm*

Ta kronikarska obojętność środków ekspresji istnieje zresztą nietylko w dziedzinie kompozycji w czasie. To samo dzieje się także, jeśli chodzi o czysto wzrokową przestrzenną kompozycję obrazów. Jest ona bezładna, bezplanowa i niema w tych filmach właściwie żadnego dążenia do podniesienia ekspresyjnej wartości obrazów przez zastosowanie różnego rodzaju zdjęć, przez zastosowanie różnorodnych perspektyw, skrótów, deformacyj, montażów. Słowem — niema tego właśnie, od czego zaczyna się właściwie dopiero każde dzieło sztuki: świadomego władania formą dla wydobycia całej

pełni ekspresji, którą mieści w sobie temat.

Cóż wart byłby powieściopisarz, któryby opisywał zdarzenia bez stopniowania ich ważności, bez nastrojowego ich podmalowania, bez doprowadzania do punktu kulminacyjnego, bez wyzyskania tragizmów, pisarz, który pozwoliłby zawojować się faktom, zamiast władać nimi dla przeprowadzenia swej artystycznej koncepcji i swego sposobu patrzenia na nie? W tem leży właśnie największe niebezpieczeństwo tematu tak olbrzymiego, jak wojna. Druzgocząca jest ilość faktów, niesłychany jest ciężar treści, zawarty w każdym najdrobniejszym szczególe. Trzeba ogromnego opanowania zimnej krwi, by umieć zrezygnować z tysiąca ponętnych szczegółów, by umieć się ograniczyć do najbardziej rezprezentatywnych, i te zamienić na ekspresyjne symbole całości.

Film posiada jedną cudowną właściwość: posiada nadzwyczajną łatwość akumulacji środków. Zdaje mi się, że większą, aniżeli jakakolwiek inna sztuka. Jest jak orkiestra o niesłychanem bogactwie instrumentów, w której co chwila rozbrzmiewają inne zestawienia tonów i której „fortissimo" może zmiażdżyć i ogłuszyć. (Serce boli, kiedy się patrzy na nędzę na ekranach...). Jakież bogactwo możliwości mieści się chociażby w montażach: móc łączyć zdarzenie różne w jeden obraz, móc prowadzić akcję w dwóch równoległych szeregach, dać widzowi bezpośrednie wrażenie jednoczesności, nie osłabiając — a raczej potęgując jeszcze napięcie jego uwagi. A jakież niewyczerpane możliwości leżą w tym tak prostym na pozór fakcie, że tempo następstwa obrazów może dojść aż do ostatecznej granicy chwytania wrażenia przez nasze oko, i że to tempo narzuca ekran widzowi tak bezapelacyjnie, jak tego nigdy zrobić nie potrafi ani literatura, ani teatr. Zbyt wiele dałoby się na ten temat powiedzieć...

Ale dlatego właśnie uważam, że temat wojny nie jest za trudny dla filmu.

Jedynie film potrafi dokonać takiego usymbolizowania, które nie jest abstrakcją, nie jest alegorją. Usymbolizowania poprzez najbardziej realistyczne szczegóły. Potrafi się zdobyć na ów nad-realizm, który nam, ludziom konkretnej rzeczywistości, nienawidzącym mdłej stylizacji alegorycznej, tak bardzo odpowiada. I potrafi — co najważniejsza—uchwycić rytm życia i działania masy.

I oto największy grzech polskiego filmu. Nie zdobył się nigdy na wyjście poza najciaśniejsze ramy indywidualnych przeżyć. Nie rozumiał fotogeniczności zjawisk, których bohaterem są tłumy. Fotografja ukochanej na sercu jednego bohatera — tak, to rozczulające. Ale w miljonach fotografij wyżłobione kulami otwory są czarnym lejem, wiodącym w serce ludzkości. A to jest jednak trochę więcej, aniżeli łezki na twarzy najbardziej uroczej gwiazdy.

Zresztą nie śpieszmy się. Na podejmowanie takich zagadnień jeszcze czas u nas, w Polsce. Lepiej uczyć się na innych tematach. Na to przyjdzie kolej, kiedy nasze najmilsze niemowlę wyjdzie z powijaków.



Scena z filmu „Szczęście u kobiet"

Fot. Peteffilm

ANATOL STERN

FILMOWY GOLEM

(O FILM EKSPERYMENTALNY)

Kiedy przed paroma dniami przeglądałem zamieszczone niemal przez wszystkie pisma codzienne z racji rocznicy wielkiego Dziesięciolecia artykuły o naszym dorobku kulturalnym, zdziwiło mnie w nich jedno: zupełne przemilczenie naszej pracy i naszych możliwości filmowych. Gdy zaś zajrzałem do pism fachowych, kinematograficznych, zdumiało mnie znowuż to, jak mało, jak zupełnie się nie myśli w nich o stworzeniu w Polsce poza tą produkcją filmową, która istnieje dla najszerszej publiczności, — filmu kameralnego, filmu artystycznego, filmu eksperymentalnego. A cóż bardziej ważnego i szczytnego może przyświecać naszej prasie, jeśli nie ta właśnie myśl: rozbudzenia nowych pożądań artystycznych w łonie naszego filmu, zdopingowania naszych artystów do targnięcia się na czyn o najwyższej wartości kulturalnej?! Każda dziedzina sztuki posiada swoje szczyty, swoich Rimbaudów i Cendrars'ów, swoich Strawińskich i Szymanowskich, swoich Picass'ów, boskich szaleńców, opętanych wizją „prawdy" artystycznej i tą wizją karmiących sztukę swego kraju. Posiada ich również i film, — tych Wiene'ów, L'Herbierów, Richterów i Réné Claire'ów — ale, niestety, nie polski. I nie dość, że nie posiada ich, ale jak gdyby nie odczuwa potrzeby ich istnienia, nie pojmując, że film artystyczny i szczególniej film eksperymentalny jest tem, co różni np. Europę od Ameryki filmowej,— że kinematografja, pozbawiona głodu form nowych, dowodzi swej zupełnej niedojrzałości, dowodzi tego, że nie zaczęła jak gdyby jeszcze istnieć.

Trzeba stwierdzić bowiem, bez względu na to, co się o tem sądzi, że tylko ten głód nowych form jest jedynym oddechem, duszą, życiem wszelkiej sztuki. Tylko ten prometejski głód nowej formy (przez co rozumiemy, oczywiście i treść nową), jest tem, co łączy sztuki wszystkich krajów. Tam, gdzie ten szlachetny głód nie istnieje, sztuka zamiera, jak zamarła w Polsce np. poezja od r. 1925-go, gdy przestali tworzyć poeci nowej sztuki, — jak nie istnieje dla nas poezja angielska, całkowicie tradycjonalistyczna, i dlatego nie budząca w nas oddźwięku. Twórcy i dzieła t. zw. sztuki nowej budzą zazwyczaj protest, oburzenie, burzę. Ale tam, gdzie ich niema, panuje doskonała cisza i spokój, podobny do tego, który panował nad asfodelowemi polami Hadesu. Tam, gdzie tych budzących burzę dzieł niema, twórcy są właśnie nie siewcami burzy, ale cieniami, błądzącymi wśród pokrytych estetycznemi asfodelami pól. Mają oni, ci twórcy form



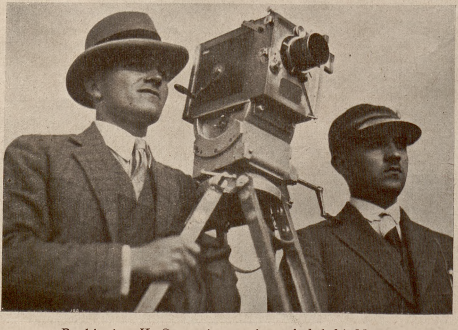
Brygida Helm w filmie „Małżeństwo" *Fot. Starfilm*

starych i hołdownicy tradycjonalizmu, te same może odczucia i pragnienia, — ale nie ożywione głodem nowej idealnej formy, wylewają się one w wizje dziwnie przyćmione, dziwnie pokrywające się ze stanem duchowym tego, dla kogo tworzą — widza, czytelnika, słuchacza — miast targać w nim nowe nieznane struny i nowe, nieznane jemu samemu w nim lądy odkrywać.

Powtarzam to bez przerwy: czas po kilkunastoletnim okresie filmu naturalistycznego w Polsce, podjąć w naszej niemej sztuce dobroczynną rewolucję nowych form, — czas pomyśleć o filmie rewolucyjnie artystycznym, filmie eksperymentalnym. Od lat paru, co pewien czas, przypominam o tej sprawie, jednej z najważniejszych dla naszego filmu, — bez której zrealizowania film polski będzie zawsze przypominał Golema, człowieka-maszynę, ożywionego magicznem zaklęciem techniki ,— dzieło bez duszy i bez serca, niekiedy tylko — bardzo rzadko — ukazując nam prawdziwie ludzką, uduchowioną twarz.

Powtarzam to wciąż, — i, niestety, — powtarzam to sam. Przy każdej okazji wymieniam nazwiska twórczych pionierów filmu artystycznego i kameralnego zagranicą, tak, jak się wymienia nazwiska wodzów, nieuznanych genjuszów i nieznanych męczenników. Zaczynają się wówczas interesować tem najważniejszem z zagadnień „żywego filmu", mówi ten i ów z praktyków filmu: „Należałoby stworzyć coś nowego, — koniecznie!" — i na tem się kończy. A jednakże mamy przecież żarliwych miłośników kina, mamy paru reżyserów, — jednego, czy dwóch, — którzy we fragmentach swych filmów zakreślili sobie daleko idące możliwości. I chcę wierzyć w to, że może na ten mój głos odezwie się odzew braterski, — odzew człowieka, który podejmie tę sprawę, — nietylko ukazując jej wagę, — ale i wykreślając jej drogi, myśląc nietylko o jej całokształcie, ale i o szczegółach. Że odezwą się tacy świetni znawcy i miłośnicy filmu, jak np. p. Wielopolska, która równie zdecydowanie i ze swą niezrównaną, tylko jej właściwą sugestywnością podejmie pionierstwo nowej sztuki filmowej, jak pierwsza z czołowych pisarzy polskich podjęła swego czasu frenetyczną obronę Marinetti'ego i nowych form w literaturze. Że odezwą się również inni. Należy bowiem rozbudzić Golema polskiego filmu. Potem, gdy się oddało należny hołd patrjotyzmowi dla wieszczów i mniej słuszny sensacji,— należy oddać hołd żywej sztuce. Sądzę, że jest to już najwyższy czas.

Dlatego też pragnę przygotować drogę bardziej doświadczonym od siebie, ale mniej żądnym tych nowych form, pierwszym polskim filmem artystycznym, eksperymentalnym. Oto czemu, wraz z ludźmi, ożywionymi tym duchem, zamierzam przystąpić obecnie do zrealizowania krótkiego swego scenarjusza, na jakieś 1000 metrów,— do „Mordercy kobiet". Być może, iż uda się nam wydobyć pierwszy, najsłabszy bodaj ton z głuchego serca filmowego Golema. Bodaj najsłabszy... Byłoby to już wiele.



Realizator H. Szaro i operator wiedeński Mars.

Fot. Gloria.

TADEUSZ MICIUKIEWICZ

BILANS

Bilans, to świetna rzecz. Mądra i genjalna. Dla jednych druzgocąca, dla drugich radosna. Dziesięć lat, które upłynęły od dnia Odrodzenia Polski, każą nam właśnie zrobić maleńki bilansik pracy dokonanej w dziedzinie filmu, ustalić rachunek strat i zysków. Zapisać na rachunek „Ma" i „Winien".

Przedewszystkiem uchylmy czoła przed dziełem, dokonanem przez b. p. Aleks. Hertza, który słusznie jest uważany za pioniera polskiego filmu. On to podjął walkę z piętrzącemi się trudnościami i potrafił przez przeciąg lat kilkunastu tworzyć filmy rdzennie polskie, oparte na polskich utworach.

W dziedzinie produkcji filmów za ostatnie lat dziesięć, poszliśmy naprzód. Technika zdjęć została znacznie ulepszona przez wejście do pracy nowych sił, przez zastosowanie najnowszych aparatów do zdjęć oraz przez uzyskanie możliwych warunków oświetleniowych. Te ostatnie nie stoją jeszcze na należytym poziomie, lecz wszystko zdaje się wskazywać na to, że wkrótce w naszych skromnych atelier zajaśnieją pełnym blaskiem słońca i jupitery takie, jakie posiada zagranica.

Na rachunek zysków polskiej kinematografji należy zapisać polepszenie się treści wykonywanych filmów, oparcie ich o tematy bardziej klasyczne, bardziej pożyteczne. Po nieudanych „Baronach Del Moro", po „Czerwonych błaznach", przyszła kolej na „Pana Tadeusza", „Przedwiośnie", „W lasach Polskich" oraz na porywających „Szaleńców".

Poziom wymagań naszej publiczności podniósł się bardzo, wślad za nim musiało pójść podniesienie się poziomu naszych filmów. Widzimy to zresztą w doborze repertuaru wypożyczalni. Stosowana jest zasada wyboru. Z dużej produkcji światowej, liczącej przeszło dwa tysiące filmów, na rynek polski trafia zaledwie 600—800



Bł. p. Aleksander Hertz, założyciel wytwórni Sfinks

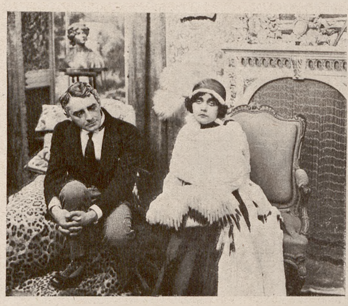
starannie wybranych filmów.

Polska, kopciuszek w dziedzinie filmu nietylko własnego, lecz i sprowadzanego, staje się coraz bardziej cenioną wśród wytwórców obcych. Dawniej oglądaliśmy wszystkie filmy znacznie później po innych krajach, dziś oglądamy filmy jednocześnie z innemi państwami. Produkcja wytwórni amerykańskich na r. 1928/29 tylko w tym roku jest u nas grana, w roku następnym usunie ją w cień produkcja nowsza.

Na dobro biur naszych zapisać należy coraz to staranniejsze opracowywanie filmów. Napisy są pisane lepszą polszczyzną, mają zwroty bardziej zrozumiałe i bardziej kinowe. Reklama filmów również weszła na tory mniej „superlatywowe". Złośliwi, coprawda, przypisują fakt ten wyczerpaniu się studni „szlagierowych pomysłów", ale faktem jest, że reklamuje się teraz filmy bardziej kulturalnie niż przedtem.

Bierze też górę uczciwość w stosunkach konkurencyjnych; w roku bieżącym obeszło się bez kontratypów (t. j. kopji filmów, robionych z kopji), które do niedawna istniały w rekordowej ilości.

Jeśli chodzi o ilość filmów, to na pierwszem miejscu figuruje Ameryka, ze swym potężnym przemysłem, zasilająca nas swemi obrazami za pośrednictwem filji. Są to firmy Foxfilm, Paramount i Universal Pict. Corp. Natomiast „Metro Goldwyn Mayer", „Producers Distributing Corporation" i „First National Pictures", oddały swe zastępstwa w ręce krajowych biur „Julfilm", „Kolos" i „Lux". Produkcja niemiecka jest u nas reprezentowana wyłącznie przez biura krajowe, wśród których wysuwają się na czoło „Sfinks", „Starfilm", „Muzafilm", „Schoenbornfilm" i inne. Poraz pierwszy ujrzała Polska również filmy zorganizowanej produkcji angielskiej „Bip", która dopiero w zeszłym roku sta-





Pola Negri i Józef Węgrzyn. *Pola Negri i Kaz. Junosza Stępowski.*

W jednym z pierwszych filmów „Sfinksa". *Fot. Sfinks.*

nęła no nogi. Reprezentuje ją firma „Peteffilm".

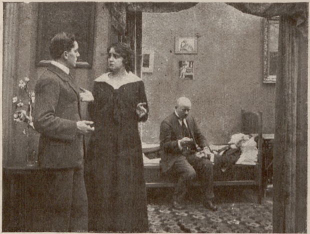
Bratnia Francja jest w swej produkcji u nas najmniej reprezentowana, ze względu na jej zbyt specyficzny charakter. Pierwszeństwo w tej dziedzinie dzierży firma „Gaumont". Wypożyczalnie w Polsce, nadzorowane przez Urząd Filmowy przy Min. Spr. Wewn., na czele którego stoi pułk. Leon Łuskino, w dziesięcioletnim bilansie wykazują naogół saldo na korzyść.

Gorzej jest z kinami. Upodobniają się one coprawda pod każdym względem do przybytków sztuki w europejskiem tego słowa znaczeniu, łożą wielkie sumy na orkiestry, na dobór programów, na zewnętrzny wygląd, są jednak pod obuchem szalonego podatku, który naraża je na deficyty. W roku bieżącym głównie dzięki staraniom pułk. Łuskiny i w tym kierunku uwidocznił się pewien postęp przez uznanie praw obrazów artystycznych do pewnych, coprawda jeszcze znikomych, zniżek podatkowych.

Ten stan rzeczy, głównie z powodu niemożności racjonalnej kalkulacji przy produkcji obrazów, jest naszą bolączką, którą zapisać należy na rachunek strat kinematografji polskiej.

W każdym razie kinematografja u nas krzepnie, zyskując coraz więcej zwolenników. Siła kina leży w jego widzach. Konieczne jest powstanie racjonalnej polskiej produkcji i chwała Bogu, jesteśmy już na dobrej drodze.

Nie wątpimy, że w drugiem dziesięcioleciu istnienia naszej Państwowości zwrócimy uwagę na podniesienie się przemysłu kinematograficznego. Nie wątpimy również, że kinematografja zajmie miejsce jej należne, a po zniesieniu horendalnego podatku, nic nie s anie na drodze do powstania kin w takiej ilości, jaką winno posiadać państwo o 30.000.000 mieszkańców.



Janina Szylinżanka w jednym z pierwszych filmów „Sfinksa"

Fot. Sfinks.

RECENZJE TEATRALNE

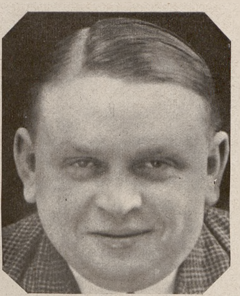
PAN JOWIALSKI.

komedja w 4-ch aktach Aleksandra hr. Fredro, w teatrze Narodowym. Reżyserował dyr. Emil Chaberski, dekoracje W. Drabika.

Premjera tej znakomitej komedji w teatrze Narodowym spowodowała kompletny przewrót w pojęciu o „Jowialszczyźnie". Słodki bezwład, jaki cechował Jowialskiego w dotychczasowej interpretacji, ustąpił miejsca cechom zupełnie nowym, noszącym charakter raczej dodatni, niż ujemny. Pan Jowialski Solskiego — to nie jest głupawy staruszek, plotący trzy po trzy, kretynowaty samolub, deklamujący okolicznościowe bajeczki, lecz człowiek w pełni swych władz umysłowych, w postaci bajeczek wnoszący w komedję sens głęboki. Inne role reżyserja potrafiła również uwypuklić, natchnąć życiem. Do sukcesu artystycznego przyczynił się w znacznej mierze świetny zespół z Ćwiklińską, M. Frenklem, Solskim, Węgrzynem i Kurnakowiczem na czele. Na specjalne wyróżnienie zasługuje kapitalna sylwetka pani szambelanowej w interpretacji Ćwiklińskiej.

Dekoracje Drabika doskonale podkreślają sielankową atmosferę w zacisznym dworze.

W nowej reżyserji i interpretacji „Pan Jowialski" jest bardzo cennym nabytkiem w klasycznym repertuarze teatru Narodowego. *l. gr.*

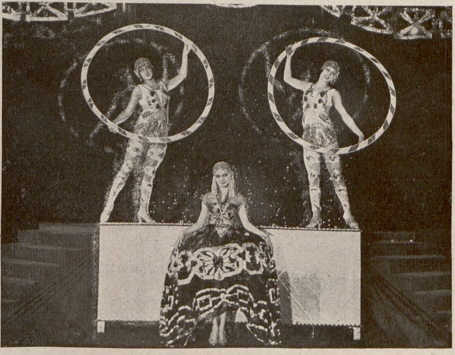


Kazimierz Szubert
Nowo pozyskany przez teatry Szyfmanowskie świetny komik, ulubieniec Łodzi, dał się poznać publiczności warszawskiej w komedji Hopwooda „Słomiani wdowcy", granej w teatrze Małym.

„RÓB COŚ",

rewja aktualna w teatrze Qui-pro-quo.

Każda premjera w Qui-pro-quo daje bardzo obszerne pole do dyskusji. Często recenzje w dziennikach różnią się ze sobą biegunowo. Jest to objaw raczej dodatni, świadczy bowiem o



Zizi, Loda i Alicja Halamy *Fot. Brzozowski*

tem, że nawet błędy teatru są tak interesujące, że warto o nich mówić.

Błędem zasadniczym jest zestawianie w jednym programie żydowskich „szmoncesów“ ze wzniosłemi, patrjotycznemi tyradami. Najlepsza interpretacja skonale wykonany. Niemal połowę programu dźwiga na sobie Hanka Ordonówna. Jakkolwiek zbyt częste ukazywanie się jej na scenie osłabia wrażenie ogólne, jeden jej numer wart całej rewji. Jest to „Ballada o szaleństwie Mac Donalda“ — piękpując w teatrzyku, nie porzucił aspiracji wyższej natury, uświadamiając publiczność w zakresie choreografji.

W dziedzinie humoru palma pierwszeństwa należy się Dymszy, który swoim groteskowym komizmem nadaje wartość na-

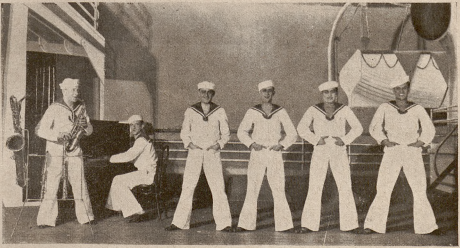


Janina Sokołowska „Klejnoty Warszawy“. „Morskie Oko“ *Fot. Brzozowski*

nie potrafi zetrzeć tutaj pewnego dysonansu, chwilami dającego zgrzyty wielce nieprzyjemne.

Jeżeli jednak odrzucimy te niezbyt odpowiednie numery „jubileuszowe“, otrzymamy program zestawiony bardzo dobrze, zręcznie zmontowany i do- ny utwór poetycki, wykonany z niebywałą ekspresją i finezją. Druga diseuse — młodociana Stefa Górska ma zaledwie jeden numer, wykonany zresztą bardzo udatnie. Pracowity zespół Tacjann-girls świetnie inscenizowanem 15 Preludium Chopina, udowodnił, że występ- wet słabym tekstom. „Radjo dla ubogich“ jest popisem naprawdę koncertowym.

Wielkie zainteresowanie towarzyszy wykonaniu nowego polskiego tańca „Warszawianka“, układu Sobiszewskiego z muzyką Krupińskiego. Jest to taniec, utrzymany w rytmie no-



„Singing Jazz" Szulc, Wars, Sempoliński, Roland, Olsza, Bodo. Rewja „Klejnoty Warszawy" w „Morskiem Oku"
Fot. Brzozowski

woczesnym, dystyngowany i łatwy do nauczenia się. Prezentuje „Warszawiankę" p. Nobisówna z partnerem, który poza dobrze rozwiniętą klatką piersiową, niewiele ma warunków scenicznych.

Dekoracje i kostjumy Galewskiego i Raczyńskiej — wielce efektowne. *l. gr.*

Z TEATRU POLSKIEGO W KATOWICACH.

(Korespondencja własna).
Sezon teatralny w bieżącym roku został rozpoczęty świetną operą Joteyki „Zygmunt August", która została przyjęta entuzjastycznie przez



Art. dramatu Marja Strońska



Dyrektor Teatru Polskiego w Katowicach p. Marjan Sobański

miejscowe organy prasy, tak polskie, jak i niemieckie. Umiejętna obsada ról, doskonała reżyserja, rokują operze tej długotrwałe powodzenie. Jako drugą z rzędu, wystawi teatr operę Smetany „D a l i b o r", graną poraz pierwszy na scenie polskiej.

Zarząd Tow. Przyj. Teatru Polskiego, powierzył dyrekcję teatru na okres 3-letni, dotychczasowemu Dyr. teatru p. Marjanowi Sobańskiemu, Dyr. art. dramatu pozostaje p. Dyr. Wacław Nowakowski, zaś Dyr. art. opery — p. Milan Zuna, świetny aktor, — reżyserem opery p. Józef Stępniewski.

Jak rozumnie postąpiło T. P. T. P. pozostawiając tę samą dyrekcję, powiedzą cyfry, świadczące o ruchliwości i wielkości inicjatywy, godnej naśladownictwa przez kolegów i dyrektorów teatrów warszawskich.

Od początku ubiegłego sezonu teatru do dnia 9/VII b. r. dał Teatr Polski w Katowicach w mieście i na prowincji: 178 przedstawień, przyczem przedstawienia te odwiedziło około 80.000 osób, w czem uwzględnione zostało 60% polskiej twórczości komedjo - dramatycznej.

W dziale muzycznym dał teatr Polski w Katowicach 203



Art. opery K. Wolska-Sobańska

przedstawień, przyczem przedstawienia te odwiedziło około 107.000 osób. Razem tedy dał Teatr Polski w Katowicach w powyższym okresie 381 przedstawień, przy frekwencji około 190.000 osób. W wykonaniu obowiązku narodowej kultury, urządził Teatr Katowicki 40 przedstawień popularnych dla młodzieży szkolnej, t. j. dramatycznego i muzycznego z góry. W dziale dramatu i komedji odegrane będą: Morstina — Lilje, Wyspiańskiego — Wyzwolenie i Sędziowie, Szekspira — Juljusz Cezar, Rostanda — Orlątko, Schillera — Marja Stuart, Rydla — Złote więzy, oraz kilka utworów Słowackiego, Bałuckiego, Korzeniowskiego i in. operetek klasycznych oraz wodewile i bajki dla dzieci. — Jak na teatr, istniejący nie tak dawno, to bardzo wiele, i dlatego radzibyśmy nie zniechęcać dyrekcji, nie możemy się jednak wstrzymać od uwagi, że przy doborze repertuaru należy również liczyć i to pilnie na dobór dekoracyj, które szwankują. „Mniej wystawiać,

TEATR LEGJONISTÓW PUŁAWSKICH

na froncie podczas wojny światowej.



W pobliżu frontu żołnierze polskiej Brygady Strzelców organizowali przedstawienia amatorskie „Łobzowian". Role kobiet odgrywali, rzecz prosta, przebrani żołnierze. Organizatorem przedstawień był porucznik St. Pomian-Bukaty.

Fot. Federacja Zw. Obr. Ojcz.

tak polskiej, jak i mniejszościowej, niemieckiej oraz związków zawodowych.

Dla utrzymania jednolitego kierunku pracy w sezonie obecnym, ustaliła Dyrekcja na wspólnej konferencji z Kom. Artystyczną następujące repertuary dla obydwu działów, Dział operowy obok wznowień Cyganerji Pucciniego i Strasznego Dworu obejmuje w sez. bież. następujące opery: Borys Godunow — Mussorgkij, Tryptyk — Pucciniego, Goplana — Żeleńskiego, Tabarre oraz Giani Schicci — Serror Angelica, i in. Pozatem kilka a starannie", powinno być dewizą sympatycznych pionierów słowa polskiego na kresach w instytucji, zasługującej na uznanie społeczeństwa, w Teatrze Polskim w Katowicach.

B. Ch.

ZOFJA DROMLEWICZOWA

MIŁOŚĆ NA EKRANIE

Widziałam wiele filmów, których treścią była zawsze historja miłosna — nie było w nich jednak wcale prawdziwej miłości.

Ujrzałam ją po raz pierwszy na filmie „Złamana Lilja“ w bolesnym uśmiechu Chińczyka, kochającego białą dziewczynę, w filmie „Męczennica miłości“, gdy prawdziwa miłość przemawiała do widzów z milczącego ekranu, gdy czyhała na nich swem okrucieństwem we wszystkich szczegółach gry Liljany Gish, gdy widziana przez pryzmat jej łez, wzruszała szaleństwem i wiernością.



Scena z filmu „Trujące usta" *Fot. Qvo Vadis*

w zdziwionem spojrzeniu jego oczu, które z rezygnacją przyjęły wieczną utratę szczęścia i małą, zmaltretowaną, zabitą dziewczynkę kochały wciąż jeszcze.

Ujrzałam miłość po raz drugi w niepewnem drganiu ust, które nie wiedziały czy jeszcze się śmiać, czy już płakać, w przerażonym ruchu ręki, która nie mogła wstrzymać mającego za chwilę ugodzić ciosu. Było to nia truciznę, przysłaną przez kochanka. Miłość połączyła się ze śmiercią i mrokiem niewiadomej przyszłości, obiecywała prowadzić do „niego“...

Miłość także, tym razem, miłość surowa i bezwzględna dla siebie samej, krzywiła twarz markiza Yorisaki w filmie „Bitwa pod Czuszimą“, miłość pokonana dobrowolnie przez honor i obowiązek, złagodzona dopiero szeptem konających ust, śpiewających z trudem słowa piosenki.

Widziałam następnie wiele filmów, z których każdy usiłował wywołać owo drgnienie wzruszenia, napróżno goniąc za nastrojem miłości, która nie mieściła się w utartych szablonach. Niespodziewanie zupełnie poczułam jej tchnienie w sensacyjnym filmie „Dr. Mabuze“. Rozpacz miłości wyrażały smutne oczy bohaterki filmu — Carozzy. Przez miłość zażyła bez słowa protestu, bez najlżejszego waha-

Była to zawsze, jak dotychczas, miłość nieszczęśliwa, skrzywdzona lub niezrozumiana. Miłość podkreślał ponury cień śmierci. Ujrzałam jednak także miłość bezwzajemną, osłoniętą cierpieniem, której głębię i rozpacz

Kino Teatr

Polscy Aktorzy Filmowi



Fotomontaż: Tader

uśmiechniętą w przewidywaniu szczęścia i rozkoszy, zawartą całą w nieskończonym pocałunku Colmana i Doris Kenyon w filmie „Złodziej w raju".
Miłość także osłaniała rękami Vilmy Banky, twarz jej ukochanego, od promieni słonecznych, które za chwilę miały go zbudzić, wyrwać z miłosnego snu i oddać na pastwę wojnie. („Czarny Anioł").
Ujrzałam potem miłość najstraszliwszą, bo wzajemną, a jednak niemożliwą, ogromną jednak odpychaną.
Było to w filmach „Krwawa Litera" i „Biała siostra".
Pamiętam scenę w „Krwawej literze", gdy śród zgromadzonego tłumu prowadzi tragiczną rozmowę para ubóstwiających się kochanków, ona — dziewczyna pod pręgierzem, on pastor bez skazy. Każde słowo tych napozór oficjalnych, niewinnych zdań tchnie najgłębszą miłością, która każe zapomnieć widzowi o całym, otaczającym tę parę tłumie i widzieć tylko tych dwoje, którzy chcą cierpieć dla swojej miłości.



Igo Sym w filmie „Sezonowa miłość"
Fot. Pelef

Widziałam miłość w „Białej Siostrze!" tak silną, że nie zdołały jej zabić ani prawa, ani przysięgi, ani rozłączenie. Gdy odrzucana dobrowolnie, istniała jednak, gdy pozornie pokonana przez obowiązek, zwyciężyła, nie mogąc zadowolnić się życiem, wybrała dumnie śmierć.

„PAN POLICMAJSTER TAGIEJEW"

Gabrjeli Zapolskiej

NA EKRANIE



Reżyser Juljusz Gardan
Fot Leo-Film

Wytwórnia Leo-Film, która zrealizowała cały szereg obrazów i której ostatni film *„Kropka nad i"* wywołała tyle dyskusji, zakupiła prawo sfilmowania powieści Gabrjeli Zapolskiej p. t. „Pan Policmajster Tagiejew", ubiegając w ten sposób, pomimo wielkich kosztów, jedną z większych zagranicznych wytwórni. Film, o którym w następnym numerze będziemy mogli podać szereg bliższych szczegółów, będzie realizowany przez reż. Juljusza Gardana i nakręcany przez inż. Seweryna Steinwurzla.

W. M.



Operator, inż. Sew. Steinwurzel
Fot. Leo-Film

RECENZJE FILMOWE

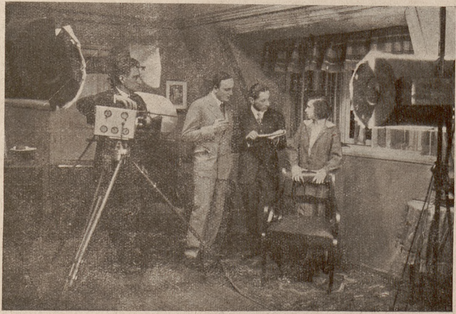


Przy pracy na ulicach Warszawy. Reż. H. Szaro, operator Mars z grupą doradców wojskowych (Przedwiośnie) *Fot. Glorja*

Pan Tadeusz. Sądzę, że o tyle nie dotknie p. Ordyńskiego powiedzenie, iż wcale nie okazał się filmowym reżyserem w *Panu Tadeuszu*, a uczynił to z rozmysłem. Nie chciał dać filmu, chciał dać ilustrację do Mickiewiczowskiej epopei. I nie próbował dać epopei, jeno ekstrakt z niej, najłatwiej się pod *„ołówek“* ilustracyjny nadający. Dlatego też zawiódłby się ten, któryby szukał w *Panu Tadeuszu* Ordyńskiego elementów filmowych. Nie ma tam nic ze sztuki filmowej — są pojedyncze żywe obrazy, są widoki krajobrazu i koniec. Aby *Pan Tadeusz* mógł stać się arcydziełem filmowem, tak, jak jest arcydziełem poetycznem, trzebaby go ściśle przystosować do ekranu, przykroić i zmienić. Nikt się nie ważył zmieniać *Pana Tadeusza* i stąd całe nieporozumienie. Nie można adaptować nieśmiertelnych dzieł literatury bez twórczej zuchwałości, i naodwrót: nie można adaptować praw fotogenji do dzieł literatury. Wyjdzie bowiem z tych eksperymentów coś może i pięknego i miłego, ale zawsze pośredniego i zawsze sprzecznego tak z literaturą, jak z filmem. Pozatem w *Panu Tadeuszu* razi teatralność. Cały szereg aktorów scenicznych wprowdza tu element, przez co ilustracyjność obrazu jeszcze bardziej jest podkreślona, a filmowość jeszcze bardziej zesunięta w cień. Maszyński, Łuszczewski — teatralne grupowanie się ludzi — teatralne zgoła potyczki i uczty — to jest to, co jeszcze ostrzej zarysowuje niefilmowość obrazu. Natomiast to, co miało być *tylko* obrazem, wypadło świetnie, np. Trzeci Maj: Fragmenty te stoją na poziomie amerykańskim, istotnie wspaniałe w każdym szczególe! Strona krajobrazowa, rzecz, która zresztą zaczyna się bardzo wybijać w polskiej produkcji filmowej, stoi na artystycznym poziomie. Mieliśmy już równie piękne krajobrazy w *Szaleńcach* (widoki z Biedruska!), p. Ordyńskiemu przyszło to jesz-



Scena z filmu „Golgota Miłości“ *Fot. Francopolfilm*



Lili Romska, reżyser J. Gardan i St. Szwarc przeglądają scenarjusz „Kropki nad i". Przy aparacie operator inż. S. Steinwurzel. *Fot. Leo-Film*

cze łatwiej, ponieważ Litwa jest najbogatszą w krajobrazy i aż się prosi pod objektyw. Prześliczne są te sceny z przemarszu wojsk, kawalerji, na tle jezior, doskonałe rozgrupowanie wysuwających się z mgły szeregów, pęd żywiołowy i porywający. I znowu batalistyczne sceny pojedyńcze świetne, jak w całej ostatniej polskiej produkcji filmowej, a słabsze sceny batalistyczne zbiorowe. Napoleon Jaracza wspaniały, tak dalece wspaniały, że aż irytujący, bo publiczność zniewolona tą kreacją artystyczną, oklaskiwała na premjerze zbyt niezrozumiale cesarza Francuzów. Pan Tadeusz sam, t. j. p. Łuszczewski, wniósł zbyt wiele sceny na ekran. Tadeusz jego jest sztuczny, nie umie się młodzieńczo śmiać i młodzieńczo kochać. Zajączkowska natomiast miała przedziwnie fotogeniczne ruchy, chód lekki i powiewny, bardzo zgrabna, bardzo wiośniana, choć niepotrzebnie nieco kazała jej reżyserja robić dziwożonę, z włosami i sukienką na wiatr. Sceny wahania, dziewczęcego zażenowania i nieśmiałości, odtworzyła Zajączkowska z wielką poezją — jest to, zdaje się, poważna zdobycz dla polskiego ekranu, a że lamentuję stale nad brakiem polskiego narybka filmowego, więc z radością zawsze notuję apozycje wybitnie ekranowe na polskim ekranie. Takim typem wybitnie ekranowym okazała się, w epizodycznej coprawda roli, Mura Dan (Starkówna), jako Podkomorzanka, istotnie, prześliczna i pełna czarującego wdzięku. Jak dalece uderzała jej postać i jej niewymuszona gra, dowód, że mimo roli nieznacznej, zwróciła uwagę widzów, tak, że wokół pytano: kto gra Podkomorzankę?! Zdaje się, że również ona będzie jedną ze znaczniejszych „zasług" Ordyńskiego i że wybije się na pierwszorzędną polską gwiazdę. Ciekawy byłby eksperyment z nią, jako Zosią... Jej słodki dziewczęcy uśmiech, jej urocza swoboda, jej złote włosy, odpowiadają niezmiernie tej roli! — Telimena koncertowo odtworzyła swoją rolę starawej uwodzicielki, Gawlikowski dał Wojskiego jak z pasteli, szlachetnego i pięknego nad wyraz, ks. Robak był bardzo stylowy, śmierć jego jednak żołnierska, była mało wzruszająca. Jankiel był zbyt rozkłaczony i uczerniony. Aby obraz przekonał i utrzymał widza w napięciu, trzeba obciąć z niego dobrych jakich 300 metrów, zwłaszcza przydługie sceny potyczek, uczt i pozerskich grup (w obliczu komety, przy grobie Robaka, przy cymbałach). W dorobku naszym ekranowym nie wzbogaciliśmy się *Panem Tadeuszem,* ponieważ nie uczynił on ani kroku naprzód w kierunku naszej filmowej inwencyjności, ale obywatelsko, artystycznie, zasłużył się p. Ordyński niezmiernie: przyczyni się niewątpliwie do spopularyzowania epopei mickiewiczowskiej na najdalszych kresach, przypomni Litwie, jak bardzo jest polską i przypomni nam, jak bardzo jesteśmy z Litwą związani i jak bardzo ona jest piękną. Szczerze więc gratulujemy p. Ordyńskiemu jego wysiłku artystycznego i obywatelskiego.

M. J. W.

(Kina: Filharmonja i Wodewil, wł. biura Startfilm).

Człowiek śmiechu. Przykre jest kalectwo ludzkie, obnażone na ekranie, a w *Człowieku śmiechu* dwoje kalek wypełnia obraz i narzuca nam swoją tragedję. Veidt poświęcił swój piękny profil i wykrzywiał się w uśmiechu dramatycznym przez 10 aktów, Mary Philibin czarowała ślepotą oczu niewinnych, Cezare Gravina w swoim kabotyniźmie, stworzył typ kabotyna wymarzony, ale zaciekawiła najbardziej Bakłanowa. Martwe jej szklane, mozżuchinowskie oczy patrzą dziwnie w człowieka, z jakąś niedającą się opisać obojętnością, a tylko ciało jej gra wężowo, śliskie, zwodnicze, opasujące rzemieniem pragnień wulkanicznych. Aktorka wielkiej klasy. Jej stosunek do życia i użycia jest tak sprecyzowany grą, że czyta się z niej jak z książki, że to jest cel jedyny i że nic pozatem ubocznego niema, żadnych głupstw i omamień, jak miłość, litość, cnota. Zwłaszcza cnota, sprzęt niezrozumiały. Zdumiewa ta zwodnica, ta faunessa, kiedy wchodzi w krenolinach przed tron królowej, że umie z taką grandezzą nieść swoje dworskie szaty. Żadna artystka filmowa nie potrafiła jeszcze tak rozkołysać mięko krenoliny i płynąć w niej po lustrzanym pawimencie. Każda podbija kolanami obręcz spódnicy, tak, że ruch przeciwny wahadłowemu, czyni krenolinę śmieszną banią. Bakłanowa idzie rozkołysana i wdzięczna, choć widać w niej ten układny przymus i tą złość, z jaką zbliża się do tronu. Paweł Leni wypróbował tu znowu wszystkie swoje świetne środki i możliwości artystyczne. Znowu te światła majaczne, te dziwaczne, zdołowane w zdjęciach obrazy (scena z „Żelazną Damą"!) ten „mrówkami po plecach" chodzący melodramat (trumna wynoszona z więzienia) znakomity pomysł sfingowanego przez Gravinę teatrzyku, aby Mary Philbin nie dowiedziała się o śmierci ukochanego, wogóle film wybitnie Leniego, z całym aparatem patosu, straszliwości, świateł. Film pozornie kameralny, a jednakże monumentalnością przepojony nawskroś. Jednostki się gubią, nawet wspaniały Conrad Veidt, nawet urocza Philbin, nawet najdziwaczniejsza Bakłanowa.

(Kina: Splendid i Światowid, wł. biura Universal P. C.).

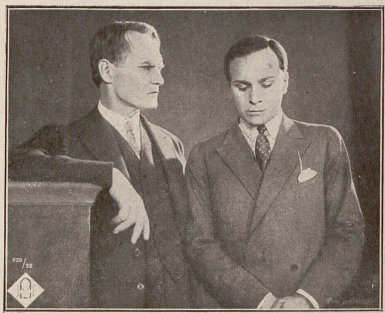


Mary Philbin i Conrad Veidt w filmie „Człowiek Śmiechu"
Fot. Universal P. C.

Bandyta. Szkoda Rod la Rocque'a, którego reżyser marnuje do ról bandycko-sensacyjno-cowboyskich. Ten wielki artysta wart chyba roli głębszej i wspanialszej, choć z każdej wyciosa kreację bajeczną. Jako bandyta, też nie zawiódł. Kwaśny misognista, długo opiera się niepokonanemu wdziękowi Lupe Velez, przypominającej i Olive Borden i Dolores del Rio. Sądzę nawet, że byłby się jej do dziś oparł, gdyby nie wkroczył herszt bandytów, świetny Warner Oland i nie podbiczował nędznej jego, samczej ambicji. Wiadomo, że tam, gdzie djabeł niemoże, nie posyła kobiety, a ambicję i próżność. Zyskała na tem Lupe Velez i zdobyła serce Rod la Rocque'a. Ostatecznie nie chodzi o środki, chodzi o cel. Mam wrażenie, że film został zanadto przykrojony, wręcz odwrotnie, jak wszystkie inne, które są za długie. Film jest za krótki, wiele szczegółów gubi się w pośpiechu rozwikłań. Sceny nawrócenia pięk-



Znakomity reżyser Cecil B. de Mille
Fot. Kolos



„Niebezpieczny wiek"

Fot. Fiancoplfilm

nego Józefa dla niemniej pięknej Putyfary, zbyt szybkie i perspektywnie traktowane, a tu jest właśnie moment psychologiczny, dominanta kwestji, pointa i — pole do popisu dla bajecznej pary. Bajeczna para amantów!

(Kino „Wodewil" wł. biura Kolos).

Niedyskretna kobieta. Komedja typowo niemiecka — cóż więcej rzec?! a więc ciężka, niezwiązana perlistością śmiechu, jeno konopnym powrozem, niekonsekwentna, bo brakuje je zasady kardynalnej, komedjowej: mianowicie humoru. Jednak ratuje ją śliczna Jenny Jugo, która się nawet zdobyła na znakomitą scenę (w dancingu) i powściągliwy, miły Georg Aleksander. Marja Paudler, charakterystyczna diwa niemiecka, jest zawsze poprawna i co podkreślić należy, zawsze umiejętnie wybrana w swojej roli. W pierwszych scenach znakomity jest Paul Graetz, i zawsze komicznie kreujący ramola Falkenstein. Kurt Vesperman słaby. Carl Boese wyreżyserował rzecz pozornie dobrze, lecz tylko pozornie, bo nie dodał tego ziarnka pieprzu, tego atomu najważniejszego: tempa i wesołości. Dzieją się same zabawne rzeczy, ale w nastroju makabrycznym.

(Kino „Rococo" wł. biura Gaumont).

Lekarz chorób kobiecych. Po *Wierze Mircewej* znowu program nieudany! Znowu niemiecka farmaceutyka, tłusta i ciężka. Reżyser brnie w jakieś wysokopienne zagadnienie medyczno-społeczne i załamuje się z punktu, gdy bohater znajdzie się w obliczu własnych przeżyć. Teorja była dla mas, kompromis jest dla siebie samego. Zrozumiałe jest, że wobec tej dwoistości, artyści grają bez przekonania. Iwan Petrowicz niezdecydowanie krąży po ekranie, Ewelina Holt, dopokąd szkoły amerykańskiej nie przejdzie, jak Camilla Horn, jest wciąż tą nudną, słodkawą Gretchen — Mozżuchinowa Petersen niema żadnej roli, scenarjusz się rozkleja, rozpada, na drobne strzępki rwie. Typowo niemiecka robota *à these,* niepodtrzymująca tezy, i pozbawiona w dodatku tym razem solidności niemieckich robót. Reżyserja żadna.

(Kina: „Capitol" i „Pan" wł. biura Enhafilm).



„W lasach polskich" Lippman (ojciec) i Silven Rich (syn)

Fot. Forbert film.

DZIESIĘCIOLECIE FIRMY „PETEFFILM“

Wśród licznych biur filmowych, cieszących się opinją najpoważniejszych i najbogatszych w dobór pierwszorzędnych obrazów — w czołowym szeregu staje „Peteffilm“, który kończy dziesiąty rok swej działalności. Nie od rzeczy będzie przypomnieć, że pierwsze monumentalne filmy, jakie się pokazały na ekranach polskich pochodziły właśnie z „Petefu“. A więc: „Gwiazda Damaszku“, (Bicz Boży), „Indyjski grobowiec“, „Żona Faraona“, „Piotr Wielki“, „Królowa niewolników“, „Sodoma i Gomora“, „Salambo“, „Męcząca śmierć“, „Książę i żebrak“, „Głos ulicy“ (z Polą Negri), „Paryska zabawka“ i wiele innych. Dzięki „Petefowi“ nazwiska tej miary co: Jannings — Goetzke — Werner Kraus — Harry Liedtke — Mia May — Pola Negri — Lili Damita — Marja Korda — Lucy Doraine — zabłysnęły całym bogactwem swego talentu — i zadzierzgnęły nić nierozerwalnej sympatji z naszą publicznością kinową.

Godne uwagi jest również, że pierwsze filmy amerykańskie, które zapoznały nas z asami Hollywoodu — wyszły również z biura „Peteffilm“. Dzięki niemu, poznaliśmy zachwycającą Mary Pickford, której urok dotychczas jeszcze zjednywa jej serce widzów — w filmach „Przebudzenie się Wiosny“, „Małe, bogate biedactwo“ i t. p. Fairbanks — bożyszcze tłumów, dzięki „Petefowi“, poraz pierwszy zabłysnął w Polsce na srebrzystym ekranie w filmie „Aryzona“ w triumfalnym pochodzie zdobywając wszechświatową sławę. „Peteffilm“ pierwszy wprowadził też i „Paramount“ do Polski, dając nam przedziwne arcydzieła wielkiego Cecile de Mille'a „Głosy samobójców“, „Złote łoże“, oraz realizatorów importowanych z Europy do Hollywood— jak Lubicza, Buchowieckiego i t. d. z naszą gwiazdą Polą Negri — w „Cesarzowej“ i innych, których z braku miejsca wymieniać nie możemy.



Say Malten w jednym z największych filmów reż. Eichberta.
Fot. Peteffilm

Wierny swej tradycji, rozpoczyna „Petefilm“ dalszy okres swego istnienia, tym razem wprowadzając do Polski filmy koncernu „Bip“ — „Sascha“ — „Südfilm“ opartego głównie na wytwórczości angielskiej.

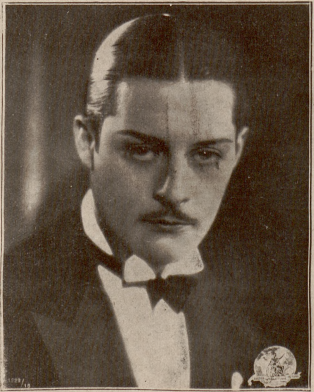
Wkrótce na ekranach Rzeczypospolitej Polskiej, zabłysną arcydzieła — wytwory genjalnych pomysłów i talentów realizatorów, architektów, auto-



Betty Balfour i Aleksander d'Arcy w filmie „Powojenny mężczyzna"
Fot. „Peteffilm"

rów i aktorów, mogących zadowolnić najwybredniejsze gusty. Ukażą się zatem: „Picadilly" w realizacji Dupont'a z Anną May Wong i Gildą Gray, emocjonujący film młodego, a dziś już znakomitego realizatora, Ryszarda Eichberga, „Rutschbahn" (tytuł polski nie ustalony), „Powojenny mężczyzna" w reżyserji Dennisona Clift'a z Betty Balfour i Aleksandrem d'Arcy — następcą Rudolfa Valentino, — „Szósta plaga świata?..." ze znakomitym amerykańskim komikiem Monty Banksem, „Szampan", realizowany przez Alfreda Hitchcocka — „Sezonowa miłość", „Człowiek z wyspy Man", „Kitty" Wiktora Saville'a oraz monumentalny film z Betty Balfour, robiony wspólnie przez „Bip" i „Saschę", którego koszt osiągnie zawrotnych, jak na nasze stosunki sum, bowiem reżyser Géza von Bolvary — w porozumieniu z generalnym dyrektorem Mandlem, nie szczędząc kosztów i pracy, sprowadzają największe znakomitości z pośród operatorów, architektów i dekoratorów — dla dania olśniewającej oprawy — temu pierwszemu, wspólnemu przebojowi. Poza tem — Ryszard Eichberg wyjechał ostatnio do Londynu, gdzie przystąpił do nakręcania jednego ze swych wielkich filmów p. t. „Motyl Brukowy" z Anną May Wong w roli tytułowej, oraz zrobienia przygotowań do następnego filmu, którego scenarjusz wyjdzie z pod pióra jednej ze znakomitości literackich w Anglji. Jest to zaledwie część produkcji sezonu 1929. Produkcja na rok 1929/30 zapowiada się olśniewająco, i śmiało powiedzieć można, bezkonkurencyjnie. To też jubileuszowy rok „Peteffilmu" będzie istotnie dalszym ciągiem sukcesu i zaufania, które biuro to, krocząc stale i wytrwale naprzód, zyskało sobie bezspornie u swych odbiorców. Marka „Peteffilm" jest już dziś synonimem triumfu i powodzenia!

M. W.



Aleksander d'Arcy nowa gwiazda „British Internatioanal Picture"
Fot. „Peteffilm"

U REALIZATORA „PANA TADEUSZA" p. R. ORDYŃSKIEGO

Jestem u reżysera światowej sławy, który w swej bogatej przeszłości ma za sobą takie placówki pracy, jak teatr Reinhardta, opera „Metropolitan-House" w Nowym Yorku, wreszcie wielkie wytwórnie w Hollywood.

— Znam wszystkie perypetje filmowania nieśmiertelnego poematu — mówię do znakomitego realizatora. Ale mimo mnóstwa imponujących scen, barwności epizodów, świetnej prezencji artystów — najbardziej mnie interesowało to, co stanowi o dynamiźmie filmu — montaż.

Pan Ordyński bierze mnie pod ramię i milcząc, prowadzi do sąsiedniego pokoju.

Staję oszołomiony.

Pokój ten przypomina pracownię alchemika średniowiecznego, komnatę maga. Szereg nici przebiega przez pokój od ściany do ściany, — zaś z nich, zwieszają się świecące zwoje taśm filmowych. Te same węże, skręcone w rolki, leżą na stolikach, krzesłach, wszędzie. Przed oknem, siedzi pomocnik reżysera.

Pan Ordyński mówi:

— Tu, w tym pokoju, przy tym stole montażowym, odbywa się najważniejsza bodaj, najtajniejsza część pracy nad „Panem Tadeuszem". Tu tnę i sklejam wszystkie rozrzucone części obrazu, łącząc je w całość. To, co wydawało się błahostką, nagle upaja doskonałym artyzmem, niby wytrawnem winem. To, co wydawało się czemś niezwykle ważnem,—niekiedy spada nagle na łeb, na szyję z koturnów i okazuje się aktorską szarżą. Idzie wówczas na stracenie, do archiwum.

— Więc montaż jest właściwie ostatecznem przewartościowaniem wszystkich walorów obrazu?



Scena z filmu „Pan Tadeusz" *Fot. Starfilm*

— Tak, ale jest to tylko jedna strona tej pracy.

— A inne?

— Najważniejszą rzeczą jest tu wspomniane przez pana dynamizowanie akcji, nadawanie odpowiedniego tempa. Jest to decydujące, gdyż od tempa zależy całkowicie stosunek widza do filmu.

— Czy stosuje Pan pewien system w tej pracy?

— Oczywiście. Prowadzę akcję z początku bardzo spokojnie, sostenuto; w miarę rozwoju, tempo staje się coraz mocniejsze, i wreszcie prowadzę *furioso* sceny walki pomiędzy jegrami a szlachtą dobrzyńską, by ku końcowi uciszyć je i zakończyć lirycznem *andante*.

— A czy wiele musiał pan usunąć ze zrealizowanych scen?

— Mniej niźli to czynią reżyserowie zagranicą, ale jednakże conajmniej 5 — 6.000 metrów. zostało więc 3.000 metrów wybranych scen, z których byłem całkowicie zadowolony.

— Musi to być praca ogromnie żmudna?

— Żmudna, to nie określenie. Montowałem film 6 tygodni, z czego ostatnie dwa tygodnie wraz ze swymi pomocnikami spędziłem nad stołem montażowym i przed tym oto domowym ekranem. Ale nie to jest najtrudniejsze...

— ?...

— Tak, nie to. Ale powtórna reżyserja obrazu, reżyserja najbardziej emocjonująca, gdyż nieodwołalna. Oto ma się ukazać na widowni Hrabia. Biorę Hrabiego za kołnierz i każę mu wejść w scenę później, o wiele później. A siekanina scen walki lub polowania, a montaż koncertu — tu się kryje tajemnica zrealizowanej przezemnie mickiewiczowskiej epopei. Tajemnica, z którą tak długo przebywałem sam na sam.

...A której owoce dzisiaj ogląda Polska cała — kończę rozmowę ze znakomitym reżyserem.

W. M.

Z DYMEM POŻARÓW

(LA GRANDE EPREUVE)

Paryski korespondent „The New-York Times“ pisze, co następuje o filmie *Z dymem pożarów:*

Najpotężniejszy wysiłek Francji, aby sfilmować dzieje własne Wielkiej Wojny—wysiłek, trwający już całe lata, z pomocą Armji i Rządu, został uwieńczony onegdaj galową premjerą, której dochód przeznaczony był dla ociemniałych żołnierzy, a na której w teatrze Paramountu zebrało się wszystko, co w armji najdostojniejsze. A więc marszałkowie Foch, Joffre i Petain, generał Gouraud i 500 innych generałów i oficerów, ministrów i dyplomatów. Film został entuzjastycznie przyjęty.

Ci, którzy film oglądali, jego sceny, pełne historycznej wierności i grozy, byli zaskoczeni tem, że wytwórnia francuska dała tę grozę i tą wierność, nie demonstrując żadnego uczucia nienawiści do wroga. Opuszczało się salę pod głębokiem wrażeniem, że wojna jest zbrodnią, ale bez najmniejszej niechęci, czy goryczy, w stosunku do wczorajszego przeciwnika. Naprzykład słowo: *Niemiec,* zostało wykreślone z taśmy, pozostał tylko: wróg. Doszczepioną batalistycznych scen jest historja jednej rodziny francuskiej, która żyła w wygodzie i dostatku do wojennego okresu, a której gniazdo zburzyła wojna. Syn i trzech synów poszło na front. Jeden z nich ginie. Reżyser francuski nie zawahał się ukazać pierwszoplanowo majora niemieckiego, poczciwie pocieszającego baronessę francuską, że jej miły ozdrowieje. Wiele scen obrazu jest z autentycznych negatywów, które Rząd francuski pierwszy raz pozwolił wyświetlić. Zdjęcia robione w ogniu na froncie. Role są obsadzone z całym pietyzmem. Desjardin z Komedji Francuskiej odtwarza główną rolę.



Scena z filmu „Z dymem Pożarów". *Fot. Schenbornfilm.*

Przed premjerą wygłosił mowę Albert Kaufman, dyrektor europejskiego Paramountu. Mowę wzruszającą i piękną. Muzyka wojskowa illustrowała ten wspaniały film.

Odpowiedzi od Redakcji.

P. Janinie P. Stryj. Imię Verebesa brzmi „Erno". Urodził się w Nowym Yorku, a wychował się w Budapeszcie. Już w 13-tym roku życia „kręcił", następnie był artystą operetkowym, poczem znów wrócił do filmu. Właściwym jego „odkrywcą" jest reżyser Manfred Noa. Adres: Berlin, Schöneberg. Haupstrasse 34/35.

P. Marji L. Kraków. Dziękujemy za życzenia. Nie można wnioskować o całokształcie zapytania innego czytelnika z udzielonej mu na tem miejscu odpowiedzi. Rzekome luki mogą, —rzecz prosta—powstać z tego powodu, że pewne szczegóły są temu czytelnikowi znane i powtarzanie ich „dla ciągłości" jest zbyteczne. Tak, Petrowicz wrócił z Ameryki.

P. Jerzemu H. Łódź. Nie mamy zaufania do obydwóch. Ażeby prowadzić takie przedsiębiorstwo (tylko w ten sposób możemy to określić, gdyż tym ludziom chodzi tylko o zarobki), trzeba mieć przynajmniej jako-takie kwalifikacje, a gdzież oni je nabyli? Żal nam tylko tej pani, która posiada dużo zdolności i wiedzy i nie nadaje się do tego całego „towarzystwa". Do sprawy tej powrócimy wkrótce w wyczerpującym artykule.

P. Maks. K. Warszawa. Dziękujemy serdecznie za życzenia. Wydawanie naszego pisma w formie tygodnika, byłoby — póki co — ryzykownem. W każdym razie zdążamy do tego. Tego rodzaju scenarjusze nie dadzą się chwilowo u nas zużytkować. My również zgadzamy się z Pańskim punktem widzenia, niema jednak na to rady. Film „W lasach polskich" jest na ukończeniu, ukaże się zapewne z końcem b. roku.

P. Anieli K. Skarżysko. Rozwiązanie nie jest trafne.

P. Sł. T. Warszawa. Artykułu nie zamieścimy. Prosimy o inny.

P. Marcie Ł. Warszawa. Artykuł stanowczo za długi, prosimy o krótsze prace.

P. I. Fisz. Kutno. Prosimy o przysłanie próbnej pracy, 100-150 wierszy, a wówczas będziemy mogli podać warunki. Numer wysyłamy.

P. Wacławowi S. Warszawa. Nie przypuszczamy, aby to były aluzje do nas, gdyż mamy — dotychczas przynajmniej — niezłe wyobrażenie



o poziomie umysłowym redaktorów tego pisma. W każdym razie, dzięki łaskawemu zwróceniu uwagi przez Sz. Pana, zajmiemy się tem nieco bliżej. Ludzie pracy mają na wszystko czas.

P. Irenie T. Tarnów. Szczere i serdeczne dzięki za życzenia. Wszystkie projekty Sz. Pani są bardzo dobre, wprowadzimy je powoli w życie. List do Igo Syma przeszlemy chętnie, bawi on obecnie w Berlinie. Pozdrowienia.

ROZRYWKI UMYSŁOWE



Fot. Paramount

Rozwiązanie Łamigłówki Nr. 2.

Namydlona głowa przedstawiała

Esterę Ralston,

znaną gwiazdę *wytwórni Paramount.*

Drogą losowania otrzymują nagrody następujące osoby:

I. Duży portret artystki w złoconej ramce

P. *Sabina Będkowska,* Warszawa, Nowolipki 94.

II. Dwie luksusowo oprawione książki

P. *Marysia Kowalewska* Gocławek.

III. Cztery bilety do kinoteatru.

P. *Tadeusz Szlitersztejn,* Warszawa, Marszałkowska 38.

ZADANIE Nr. 3.

Fotografja, zamieszczona w połowie numeru, przedstawia polskich aktorów filmowych, zarówno „w cywilu", jak i rozmaitych kreacjach. Celem zwiększenia zainteresowania rodzimą sztuką filmową, dajemy naszym Czytelnikom następujące zadanie:

Wyciąć każdą główkę oddzielnie i podpisać kto to jest z imienia i nazwiska. Zupełnie ścisłe rozwiązania będą poddane losowaniu.

Nagrody:

I. Fotografja p. Smosarskiej z autografem.

II. Sześć biletów do kina.

III. Cztery bilety do kina.

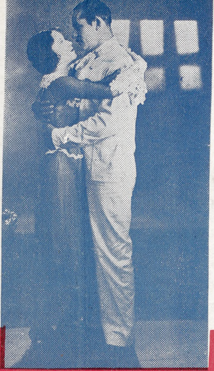
Ceny ogłoszeń: Okładka	zł.	600.—	Warunki prenumeraty Kwart. 5.—
1/1 strona	„	350.—	Półr. 9.50
1/2 strony	„	200.—	Roczn. 18.—
1/4 „	„	125 —	wraz z przesyłką pocztową.

Redaktor odpowiedzialny: **SEWERYN LUSZTIG** Za wydawnictwo „KINO-TEATR": **Seweryn Lusztig**

ADMINISTRATOR: **T. POMIAN-BUKATY** KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: **TADER**

Klisze wykonała firma „Cynkograf" Warszawa, Leszno 28. Tel. 320-36.

Druk. Zakł. Graf. Tow. B. A. Bukaty Warszawa, Hoża 51. Telefon 13-05.



ŚWIATOWID
MARSZAŁKOWSKA 111.

SPLENDID
SENATORSKA 29.

NAJWIĘKSZY FILM SEZONU

WYTWÓRNI

UNIVERSAL PICTURES CORPORATION

BŁĘKITNE NOCE

GŁÓWNE ROLE:

IMOGENA ROBERTSON
JUNE MARLOWE
NORMAN KERRY
LEWIS STONE



TOW. FILM.

UNIVERSAL PICTURES CORPORATION

Warszawa, Al. Jerozolimska 35.





Wykonano na papierze Tow. Zakupów dla Przemysłu Graficznego S. A. w Warszawie ul. Królewska 10.
Drukowano farbami J. M. Wendisch Sukc. S. A. w Toruniu, oddział w Warszawie ul. Długa 61.